

## Eugen Ionescu - „pieton al văzduhului” în teatrul revoltat de la mijlocul secolului XX

INOCENȚIU DUȘA

Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureș

### Abstract

*Eugen Ionescu - „Pedestrian of the Sky” in the Outraged Theater in the Middle of the XX<sup>th</sup> Century*

*This paper intends to be a commentary upon Eugen Ionescu’s biographical destiny and upon his dramas, in a year in which the 100-year anniversary of his birth implicitly led to new interrogations. Our analysis has taken into consideration the identity problem in the case of Eugen Ionescu who, like other colleagues of his generation in the theater of the absurd, was confronted with many identity dilemmas, as he was caught in a cultural and linguistic bilingualism. Deciphering him with the help of the psychoanalysis tools, too, we believe that, in a way, Eugen Ionescu is transferring his own identity crises to the characters he created. Author and alter ego through his plays, spectator and director of his own existence, Eugen Ionescu carries in his writing the traits of a complex character, able to draw general European interest even today.*

**Keywords:** *Eugen Ionescu, theater of the absurd, identity crises, characters, author, alter ego.*

### 1. Relația dintre limbă, cultură și creație în parcursul identitar al dramaturgilor absurdului

Undeva, la întrepătrunderea moștenirii culturale, a libertății lingvistice, a tradițiilor, artefactelor, identitatea dramaturgilor absurdului se construiește și se re-construiește în corelație cu provocările destinului. Astfel, construcția lor identitară este rezultatul melanjului unui număr incalculabil de factori.

Problema identității pare a fi la prima vedere un subiect căruia nu-i putem omite implicațiile politice, ideologice sau culturale. Vorbim azi în

mod firesc de o identitate europeană, după cum ne rețin atenția identitățile naționale, cele culturale sau individuale. Europa este un continent de răscruce, unde s-au întâlnit și s-au întrepătruns diverse culturi și civilizații încă din antichitate. Cum spunea Tzvetan Todorov, când două culturi se întâlnesc, nu intră în război, ci în metisaj.<sup>1</sup> Aceste întâlniri au fost sursa unei perpetue reinventări europene, garanție a evoluției și deci a supraviețuirii vechiului nostru continent. Așadar, diversitatea culturală, schimburile și dialogurile între aceste diferite culturi nu sunt fenomene noi pe scena europeană, ci unele care o definesc și asigură bazele unității europene. România, în aceste sens, este un minilaborator al diversității, care se înscrie perfect în contextul continentului.

Dinamica identitară se învâрте în jurul unor întrebări și se reflectă atât în identitatea individuală, cât și în cea națională. Comunitățile naționale, *comunități imaginate* în expresia lui Benedict Anderson,<sup>2</sup> îi permit individului să se explice, să se autocunoască, să se raporteze la Celălalt. Construcția identitară este cu atât mai dificilă în cazul unor personalități prinse într-un bilingvism, ereditar sau cultural, cum sunt dramaturgii absurdului, pentru care inserția verbelor *a fi, a deveni* în propria biografie declanșează de cele mai multe ori crize durabile de conștiință.

Un subiect nu lipsit de semnificație, atâta vreme cât dilema identitară s-a prelungit timp de mai multe decenii; pozitiv este însă faptul că o putem reconstitui din confesiunile proprii ale dramaturgilor, din paginile lor de jurnal sau din interviurile de la vârsta deplinei maturității, după cum simptomatic este că au pornit în dezvăluirea ei publică, dramaturgii înșiși, cei apropiați, criticii literari. Astfel că avem în față un adevărat „dosar” al identității dramaturgilor, complex, compus din propriile lor mărturisiri, din reflecțiile în familie, ca și din întregirile criticii contemporane.

Obsesie a întregii lor existențe, problema identitară în cazul dramaturgilor absurdului s-a transferat nu de puține ori și în textele lor

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Omul deșrădăcinat*, Iași, Editura Institutului European, 1999, p. 165.

<sup>2</sup> Benedict Anderson, *Comunități imaginate*, București, Editura Integral, 2001, passim.

dramatice. Și personajele lor trec prin același filtru (non)identitar, o trăsătură comună fiind aceea că universul lor afectiv este dominat de relațiile non-eroului cu existența, de tipul celor care ilustrează stări afective negative, adesea foarte apropiate de stările patologice.<sup>3</sup> Dramaturgii refuzului stăruie cu ostentație asupra unei umanități suferinde, traumatizate, alienate; astfel, omul este reprezentat ca un animal bolnav de o misterioasă maladie *existențială*, aparent incurabilă.

Fenomenul teatral, care cu mai multă sau mai puțină îndreptățire poartă denumirea de teatrul absurdului, se reclamă, de fapt, de la factori pe cât de diverși, pe atât de lipsiți de unitate.

Înglobarea unor dramaturgi atât de deosebiți, de etnii diferite, sub această denumire este, de aceea, o tentativă dacă nu un pic hazardantă, atunci în orice caz, o operațiune ce evidențiază un coeficient de relativitate și chiar de arbitrar.

Într-un fel, imprecizia denumirii o amintește pe aceea a noului roman din literatura franceză contemporană. În cazul teatrului absurdului, denumirea devine însă mai greu de concretizat. Din Franța, teatrul absurdului a proliferat în Anglia, în Statele Unite ale Americii, în Germania, prin înscrierea în cadrul aceluiasi curent, a unor tendințe și personalități atât de deosebite, cum ar fi Ionescu, Beckett, Genet, Adamov, Pinter, Albee, solicitând astfel nuanțări și precizări care, fără să abandoneze trăsăturile de unire, să accentueze ceea ce îi diferențiază.

Ceea ce se poate afirma însă cu siguranță este că apropierea sunt determinate și de un fel înrudit de a privi existența, ceea ce nu înseamnă însă neapărat o ideologie comună, și îndeobște și de o tehnică teatrală, care are vizibile puncte de contact.

Termenul de teatru al absurdului își datorează, în mare măsură, cariera fericită criticului englez Martin Esslin. În studiul său, *Teatrul absurdului*,<sup>4</sup> Esslin a încercat să definească acest fenomen teatral, să-l circumscrie și să-l recomande ca fiind, prin excelență, teatrul care exprimă tendințele inovatoare și o atitudine comună în fața existenței.

<sup>3</sup> Peter Brook, *A spune da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.

<sup>4</sup> Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Editions Buchet-Chastel, 1963.

S-a căutat astfel fundamentarea acestui teatru pe o doctrină filosofică care ar constitui fie izvorul, fie trăsătura de unire a dramaturgilor promotori ai acestei orientări. Ea s-ar manifesta într-un sentiment comun al anxietății metafizice, sentiment care își găsește întruchiparea și teoretizarea pe plan filosofic în eseul lui Albert Camus - *Mitul lui Sisif*.<sup>5</sup> Ce-i drept, o contaminare a teatrului absurdului de gândirea existențialistă, există.

Dar nicăieri, în acest teatru, această gândire nu este articulată filosofic, nu presupune un fel comun de a gândi, puncte ideatice comune.

Chiar dacă Eugen Ionescu afirmă că solitudinea și angoasa caracterizează condiția fundamentală a omului, el adaugă apoi imediat că aceste puncte de vedere nu trebuie să fie exploatate în teatru ca teze filosofice.

Imixtiunea filosofiei în teatru își găsește în Eugen Ionescu un adversar hotărât: „*demonstrațiile, piesele cu teză sunt grosiere, totul e aproximativ. Teatrul nu e limbajul ideilor. Atunci când vrea să se facă vehicul ideologiilor, nu poate fi decât vulgarizator.*”<sup>6</sup>

Tradiția teatrului absurdului se reclamă însă în egală măsură, și de la preluarea unei experiențe literare a înaintașilor. Amplitudinea acestei influențe este vastă: de la Jarry la Kafka, de la Apollinaire și alți suprarealiști la expresionismul târziu (Ivan Goll).

La aceste influențe generale se adaugă apoi, unele particulare. În cazul lui Beckett, umbra lui Joyce este vizibilă, prin prezența obsedantă a monologului. La Edward Albee, principalul reprezentant al teatrului absurdului în Statele Unite, se observă o fuziune a procedeelelor consacrate ale teatrului absurdului cu teme și tradiții specifice literaturii americane și, deopotrivă, modului de viață american.

În cazul lui Eugen Ionescu pot fi urmărite influențe literare românești, mai puțin din Caragiale, dar mai ales din Urmuz, cum au arătat cu convingătoare argumente Tudor Vianu, ulterior și Nicolae Balotă.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Albert Camus, *Fața și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara*, editor Irina Mavrodin, București, Editura Rao, 2006.

<sup>6</sup> Eugen Ionescu, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2002, p. 57.

<sup>7</sup> Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.

Creațiile lui Ionescu și Beckett au generat adevărate „școli” de înțelegere a lumii prin intermediul artei, a celei teatrale în special, conducând la conturarea temelor noncomunicării și ale așteptării morții din *no man’s land*.

## 2. Dinamica identitară a personajelor ionesciene

În acest context, opera cu deschiderea cea mai generoasă spre actualitate pare a fi creația ionesciană. Complexa metaforă teatrală degajă artistic idea că, în ciuda vehiculării de informație, comunicarea este pentru omul modern doar un tabiet lipsit de semnificație. De vreme ce nu mai transmite nimic, ea nu va mai fi decât o formalitate periculoasă ce-și încarcă protagoniștii cu energii negative; acumulate, acestea vor conduce la dispariția condiției umane, cu mult înainte de moartea biologică, iată „esența” filosofiei ionesciene.

Având în vedere istoria secolului XX, creația ionesciană a fost percepută pe bună dreptate și ca o metaforizare și esențializare scenică a mecanismului prin care dictatura și-a proliferat în serie și în masă „rinocerita”, atât de asemănătoare cu flagelul „ciumei” camusiene.

Teatrul lui Eugen Ionescu va respinge realismul psihologic și social, bazat pe iluzia mimetică, aceea de a înfățișa spectatorilor aparența unor oameni și a unor situații „realiste.”

Personajele lui Ionescu sunt vag conturate, cu o individualitate incertă, pe alocuri dezindividualizate. Temele sale predilecte sunt lipsa de sens a existenței, golul sufletesc, dezarticularea limbajului ca expresie a atotputerniciei morții, incomunicarea, claustrarea, acapararea omului de către automatisme și stereotipii de inspirație tehnologistă, sugerându-se imposibilitatea de a ieși din acest impas.

În ceea ce s-ar putea numi administrarea dramatică a acestei lumi concrete, dar și iluzorii în același timp, poate dobândi următoarea configurație aflată mereu în evoluție: „firește că autorul complotului (teatral, început prin *Cântăreata cheală* - n.n.) era de o viclenie puțin comună: el se pricepea să dea adevărului aparența vodevilului și să-și făurească prin tușe succesive un caracter la prima vedere instabil, dezordonat și neputincios să urmărească până la capăt o idee. În realitate, acest dezechilibru e guvernat de o mână de fier. Ordinea inversă pe care o instaura, masca o viziune a lumii și un program. Dacă făcea să crească ciupercele în

*apartamente, aceasta avea un anume sens. Dacă dezarticula caracterul personajelor, acțiunea, dialogul, imaginația sa nu lucra în irealitate. Eroarea de optică nu mai putea fi însă reparată.*<sup>8</sup>

O altă caracteristică a teatrului ionescian constă în utilizarea de către dramaturg a teatrului anti-academist și a non-oratoriei în structura unei lumi ca nelumea. Ea se dovedește însă foarte pertinentă. Astfel, sub aparența unei incoerențe șocante, ni se prezintă procese de manipulare pe care le putem ușor recunoaște în realitatea imediată, atât la nivel individual, cât și la acela al unei colectivități.

Tragismul acestor reflecții nu rezidă din absurdul propriu-zis reprezentat scenic, ci din faptul că, prin evidențierea morții limbajului, autorul este de părere că gestul său este la fel de absurd și fără rost ca și realitatea incriminată.

Într-un astfel de univers, atât de pervertit de la esența lui umană, reechilibrarea valorică și morală apare ca imposibilă. De aceea, acțiunea de reflecție artistică a lui în speranța unei posibile redresări este nerealistă.

Ionescu își exprimă clar viziunea asupra „minunatei” societăți umane: „oamenii se caută unii pe alții în noaptea și nu se regăsesc decât ca să nu se recunoască și să se lovească.”<sup>9</sup>

Acest principiu constitutiv al universului ionescian este o perfectă descriere a societății moderne industriale sau postindustriale, în care sub pretextul concurenței, explodează însingurarea agresivă și sciziunea identității, până la anularea personajelor.

În *Cântărețea cheală*, care deschide prezentarea publică a dramaturgiei ionesciene, prin premiera care a avut loc în seara zilei de 11 mai 1950 la Théâtre de Noctambules, una din replicile cheie (replică existentă și în varianta românească *Englezește fără profesor*, scrisă încă în 1943) consfințește unitatea gândirii teatrale a lui Eugen Ionescu și a definirii personajelor sale de-a lungul întregii sale creații dramatice.

---

<sup>8</sup> B. Elvin, *Studiu introductiv* la Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 59.

<sup>9</sup> Eugen Ionescu, *Antiabsurdul*, în Nicolae Steinhardt, *Prin alții spre sine*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 224-228.

Această replică emblematică îi aparține lui Mary, camerista, care, mimând la un moment dat ieșirea din scenă, revine brusc în față și exprimă cu obrăznicie: „*am uitat să mă prezint: Sherlock Holmes.*”

Afirmația surprinzătoare, în ciuda stupidității ei, trebuie luată în serios și anexată lungii „anchete” detectiviste pe care ea o face dezvăluirilor succesive din dialogul dintre domnul și doamna Martin.

Soții Martin realizează o rememorare retrospectivă a biografiilor lor, încercând să-și regăsească identitatea prin recuperarea trecutului comun: ei au impresia stranie că s-au mai întâlnit „undeva” și circumscriu treptat mai multe nivele ale trecutului; amândoi sunt originari din Manchester, au părăsit acest oraș „*exact acum cinci săptămâni*”, într-un mod identic, adică luând „*trenul de o jumătate peste opt dimineața, care ajunge la Londra la un sfert până la cinci.*” De atunci locuiesc la Londra, pe aceeași stradă, în aceeași casă și în același apartament; în consecință, s-ar putea să se fi întâlnit chiar „noaptea trecută” întrucât dorm, se pare, în același pat, cu plapuma verde etc. În fine, ei descoperă - supremă dovadă a unui trecut comun, uitat dar regăsit în mod deductiv - că au o fetiță care se numește Alice și care are un ochi alb și unul roșu.<sup>10</sup>

Se observă cum Eugen Ionescu parodiază unul din elementele clasice ale intrigii dramatice: așa numita „recunoaștere”, care reprezintă, în *Poetica* lui Aristotel, trecerea personajelor „*de la neștiință la știință,*” în urma unor revelații.

„Recunoașterea” dintre doamna și domnul Martin se face prin deducții și prin evocarea unei existențe anterioare comune, ce se pare că se dezvăluie prin revelatoare coincidențe. Concluzia celor două personaje pare fără echivoc: recuperându-și și recunoscându-și trecutul, soții Martin și-au regăsit și identitatea: „*Atunci, doamnă, eu cred totuși că ne-am mai văzut și că dumneavoastră sunteți propria mea soție... Elisabeth, te regălesc! sau Donald, tu ești darling!*”<sup>11</sup>

Apariția din nou în scenă a jupânesei Mary răstoarnă însă complet situația; ea desființează într-o clipă întregul eșafodaj argumentativ al cuplului Martin și, aducând noi probe, concluzionează: „*Elisabeth nu este Elisabeth și Donald nu este Donald*” ș.a.m.d.

<sup>10</sup> Eugen Ionesco, *Teatru*, vol. I, București, Editura Humanitas, 2003.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

*Cântărețea cheală* ține de o combinare în diverse formule a tuturor elementelor dialogului, elemente reprezentate de Domnul Smith, Doamna Smith, Domnul Martin și Doamna Martin. Absurdul nu provine aici din mondenitatea și formalismul duse la extrem, ci din constatarea că dacă am amesteca în orice variantă numele personajelor și apoi le-am așeza în dreptul replicilor piesei, nimic nu s-ar schimba, identitățile lor ar fi similare.

În aproape toate piesele lui Eugen Ionescu identitatea personajelor apare ca un „diapazon” identitar din care se poate auzi când un sunet, când altul, cu tonuri și implicații foarte diferite, pentru mai puțin sau mai mult timp, într-o suită aparent întâmplătoare.

Chiar autorul însuși, în *Note și contranote* (1953) ne detaliază această posibilitate dramatică inedită, fiind perfect conștient că în piesele sale de teatru „*nu există caractere, ci doar personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrariul a ceea ce sunt, iau locul celorlalte și invers): doar o suită fără urmare, o înlănțuire întâmplătoare, fără legătură de la cauză la efect, de aventuri inexplicabile sau de stări emotive, ori o încurcătură indescritibilă, însă vie, de intenții, de mișcări, de pasiuni fără unitate, scufundându-se în contradicție - acest lucru poate părea tragic, acest lucru poate părea comic sau amândouă deodată, căci nu sunt în măsură să-l deosebească pe cel din urmă de cel dintâi.*”<sup>12</sup>

Dramaturgul, orientându-se spre un onirism mai strict, face ca identitățile personajelor să fie alternative, să se definească doar pentru a (re)deveni difuze sau a se topi dintr-odată în altele, să-și schimbe continuu rolurile și vârstele, să evolueze într-o incertitudine spațio-temporală.<sup>13</sup>

Personajele ionesciene se află permanent între infern și miracolul de a fi, părând a se hrăni din dualismul ionescian, care-și are originile în conflictul identitar personal, de natură etnică, politică, lingvistică, religioasă, familială.

---

<sup>12</sup> Idem, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 2002.

<sup>13</sup> Matei Călinescu, *Eugen Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006, p. 390.

Metamorfozele identitare sunt mereu consecința unei pluralități de euri sau de identități pe care le poate cuprinde persoana umană, manifestându-se alternativ.

Opera lui Ionescu este produsul unui chinuitor travaliu de elaborare, de structurare și de finisare, iar limbajul personajelor poartă amprenta acestui efort sisific. Conștientizarea identității proprii, dar și înțelegerea alterității presupun găsirea cheii de acces în turnul Babel. Și invers, incontinența verbală, lipsită de sens, ne duce cu gândul la faptul că acele căutări identitare nu s-au sfârșit. Urmărind *limbajul absurdului*, *absurdul limbajului* ionescian constatăm cum verbalizarea insipidă semnifică o inconsistență existențială și o halucinație onirică. Personajele ionesciene sunt doar simple monade, lipsite de căi de acces spre ceilalți, monade inconsistente, anonimizate într-un univers indistinct. Dialogul lor aparent cu ceilalți nu este poate decât un monolog disimulat fără prea mare dibăcie.

Orice comunicare adecvată între două persoane ar presupune cu necesitate un schimb de idei, emiterea și receptarea în condiții bune a unui mesaj, pe baza unui cod dinainte stabilit, stapânit deopotrivă de ambii interlocutori. Or, la Ionescu, în piesele sale, această regulă este anulată, în condițiile în care emiterea mesajului nu este urmată de receptarea lui de către „celălalt.” Fiecare personaj pare preocupat doar de propriul mesaj, ignorând total felul în care acesta ar putea fi receptat și reacția interlocutorului. Atitudinea aceasta monologală este expresia unei crize de conștiință, dar și rezultatul voinței de iluzionare a dramaturgului, care se transferă în dialogul personajelor cărora le dă viață. Iluzia - acest handicap, dar și un atu, o deviză a lumii absurdului. După cum, de ce nu, imposibilitatea personajelor de a comunica este reflexul în oglindă al propriei incapacități de comunicare a dramaturgului. („*nu pot comunica această catastrofă nimănui, nici chiar soției mele. Insuportabilul rămâne în noi!*”).

Fiindcă eroii săi întrețin confuzia cu propria lor energie verbală debordantă, trăind parcă într-un eden al vorbelor goale, absurditatea umană se poate spune că rezultă și din absurditatea cuvântului. Personajele par a avea o infinită încredere în ceea ce spun, ele se raportează firesc la propriul limbaj, fără crispere. Anti-eroii ionescieni par a se afla într-o stare de narcoză provocată tocmai de exercițiul lor lingvistic; ei nu se îndoiesc

de ceea ce spun sau de felul în care spun ceva. Se poate spune că astfel Ionescu construiește un spațiu al vorbirii „sans rivages,” în care personajele sunt incapabile să perceapă propriile monstruoziități verbale.

Personajele ionesciene nu vorbesc pentru a comunica ceva, ci doar ca să se audă vorbind, discursul lor este tautologic, suficient sieși, cantonat cu brio în nonsens. Ignorând posibilele replici ale celuiilalt, cuvântul are la Ionescu efect narcotic, euforizant, conferind încredere nelimitată în forțele proprii și imprimând unor ființe mediocre iluzia superiorității inutile.

În esență această dezarticulare a limbajului este asumată în totalitate chiar de dramaturg, care mărturisea că acesta dezvăluie „*absența vieții interioare, mecanizarea cotidianului, omul confundat în mediul său social nemandistingându-se.*” Limbajul, care își pierde funcția esențială, aceea de a asigura comunicarea umană, ajunge chiar să își manifeste câteodată funcția distructivă asupra omului, cum se întâmplă în *Lecția*.

S-ar putea încerca și o tipologie a personajelor ionesciene, în ciuda anonimatului dincolo de care e greu să pătrundem. Dincolo de uniformitatea aparentă, întâlnim personaje care împrumută trăsături din realitatea cotidiană, cum este Bérenger din *Ucigaș fără simbrie*, omul de condiție mijlocie. Asumându-și condiția, cu o conștiință vibrantă, aspiră spre fericire. După cum același Bérenger în *Rinocerii* devine modelul rezistenței față de uneltirile răului, dar și prototipul eroului solitar: „*sunt ultimul om, înconjurat de rinoceri, sunt ultimul om și voi rămâne om până la capăt. Nu capitulez.*”

În *Pietonul aerului*, Bérenger a luat chipul unui scriitor refugiat într-o Anglie de fantezie. Întocmai ca și Ionescu, Bérenger este în căutarea adevărului: „*adevărul de mâine împotriva adevărului aparent de astăzi. Toți literații, aproape toți - spune el - și aproape toți autorii de teatru denunță relele, nedreptățile, alienările de ieri. Ei închid ochii cu privire la răul de astăzi. Răul cel vechi nu merită a mai fi denunțat. E inutil să demistificăm ceea ce a fost demistificat. E un conformism. El nu servește decât să mascheze o proastă stare actuală, noi nedreptăți, noi șarlatanii. Cea mai mare parte a scriitorilor de astăzi socot că ar constitui o avangardă, în timp ce tocmai istoria i-a depășit. Sunt proști și lași.*”

În fine, în ultima sa apariție din *Regele moare*, Bérenger, scăpat de cuțitul ucigașului fără simbrie, de cornul rinocerului, s-a întors din

infiniutul bântuit de explozia aștrilor ca să se întâlnească cu moartea. Ele este regele derizoriu al destinului său.

Dincolo de aceste sumare exemplificări, am fi înclinați să spunem că teatrul lui Ionescu este unul tragic, este poemul pascalian al nefericitei condiții umane. Și totuși, piesele sale sunt considerate ca expresia cea mai virulentă și mai nouă a comicalului, teatrul său fiind unul burlesc.

La Eugen Ionescu, lumea a ajuns prin uzură o scenă pustie, iar oamenii nu mai există pentru că au fost demult înlocuiți de simple măști. Existențele se epuizează zadarnic, experiențele demonetizărilor nu mai pot fi transmise prin limbaj și personajele sunt într-o continuă căutare, fiind prizonierii unei identități diacronice: aceea dintre trecut și prezent.

*Autor și alter ego* prin piesele sale, *spectator și regizor* al propriei existențe, Eugen Ionescu poartă în scrisul său trăsăturile unui personaj complex, cu un labirint interior, prin care putem rătăci îndelung. Dovedind o mare artă a ambiguității, el a dinamitat creația dramaturgică a veacului și profitând de faptul că teatrul era în „criză,” a revoluționat estetica teatrală. Într-o lume care era în căutarea identităților individuale și colective, mai ales după traumele provocate de război, Ionescu s-a adâncit în *memorie*, unde spera să găsească răspunsuri la toate neliniștile legate de condiția umană și de tragismul ei.